

Apresentação

O estado da poesia

Pedro Serra¹ 

Tatiana Pequeno² 

Sílvio Renato Jorge
Editor-chefe dos
Estudos de Literatura

Pedro Serra
Tatiana Pequeno
Editores convidados

Apresentação das questões principais

Que pode a poesia quando o *logos* se encontra exaurido, quando a palavra já não garante mundo, nem o mundo garante sentido? Esta pergunta – que atravessa subterraneamente a modernidade tardia e se agudiza nisso a que podemos chamar ‘o nosso presente’ – não se coloca aqui como lamento elegíaco nem como diagnóstico sociológico, mas como problema poético radical. O presente número da revista *Gragoatá* parte da hipótese de que a poesia contemporânea em língua portuguesa, tanto em Portugal como no Brasil, não responde à crise do sentido por via da restauração, mas por meio de gestos de devoração, inversão e desfiguração: práticas que não visam recompor a autoridade do *logos*, mas expô-lo à sua própria insuficiência.

O que se designa, neste horizonte, como logofagia não corresponde a uma simples poética do silêncio ou da negação verbal, mas a uma operação paradoxal: uma escrita que se alimenta da palavra para a corroer/apodrecer desde dentro, que intensifica o dizer até ao ponto da sua ilegibilidade, e que faz do excesso – e não da economia – a via de acesso a um sentido

¹Universidade de Salamanca. Salamanca, Espanha.
E-mail: estudiosportugueses@gmail.com

²Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, Brasil.
E-mail: tatianapequeno@id.uff.br

Como citar:

SERRA, Pedro; PEQUENO, Tatiana. O estado da poesia. *Gragoatá*, Niterói, v. 31, n. 69, e71887, jan.-abr. 2026. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v31i69.71887.pt>

lável, instável, não garantido. A poesia contemporânea, tal como aqui pretendemos seja pensada, não abdica da linguagem, fundamentalmente da escrita: antes a empurra para o seu limite, fazendo do texto um lugar onde o legível e o ilegível coexistem numa tensão irresolúvel. Trata-se menos de destruir o sentido do que de recusar a sua autoridade. Este gesto logofágico, tal como foi magistralmente formulado, teoricamente, por Túa Blesa em *Logofagias* (1998)¹ reinscreve-se numa linhagem que atravessa a retórica clássica, mas a desloca decisivamente: não estamos perante uma amplificação ornamental do discurso, mas diante de uma retórica afectada pela *poiesis*, em que a figura já não serve à persuasão, mas à exposição do silêncio que funda a linguagem. A poesia emerge, assim, como prática de risco – escrita que passa pela cripta, pelo apagamento, pelo resto – e que, precisamente por isso, se constitui como paradoxal eulogia: da poesia, da sua história, da sua impossibilidade constitutiva. Cada página é escrita como quem regressa do silêncio trazendo marcas, gretas, traumatismos.

Há, decerto, um ponto em que uma poética do risco e da devoração do *logos* se torna mais radical – quando a poesia contemporânea não apenas recusa o sentido, mas recusa a própria lista dos seus possíveis conteúdos, operando por saturação negativa, por enumeração exaustiva do que não é, do que não quer ser, do que não pode ainda ser dito. Nem aborrecimento, nem acção, nem amor, nem anarquia, nem corpo, nem crueldade, nem desejo, nem deserto, nem desespero, nem exílio, nem fracasso, nem gaguez, nem hieroglífico, nem incêndio, nem insurreição, nem Ítaca, nem lixo, nem lucidez, nem melancolia, nem monstruosidade, nem obra, nem paz, nem redenção, nem subversão, nem utopia, nem vertigem, nem viagem – nem isto, nem o contrário de tudo isto. Esta escrita por negação acumulativa não é niilismo nem ironia fácil: é uma estratégia extrema de esvaziamento semântico que transforma o poema num campo minado, onde cada palavra explode ao ser nomeada. Trata-se de uma logofagia levada ao paroxismo: a linguagem consome antecipadamente todos os seus temas, imagens e afectos, deixando talvez no lugar um resto irreduzível – o gesto. Um poema não afirma, não representa, não promete; risca e pisa o risco. Nesse sentido, a poesia contemporânea, ou pelo menos alguma dela – a melhor dela, que é também a poesia do passado lida no nosso presente –, aproxima-se de uma ética da senilidade pueril: uma lucidez exausta, infantil e feroz, que sabe demais para acreditar e demasiado pouco para renunciar. Ao negar tudo, nega também a estabilidade da negação; ao recusar o mundo – *contra mundum*, mas encostado a ele –, recusa igualmente a própria recusa como posição confortável. O resultado é uma escrita sem álbi, que não se abriga nem no lirismo nem na sua negação programática, mas que insiste num estado liminar de exposição absoluta – onde a palavra já não serve para dizer algo – *Si parler va sans dire. Du logos et autres ressources* (2006), para aludir ao belo e importante livro de François Jullien² –, mas para testemunhar a impossibilidade de dizer sem risco.

¹ Túa Blesa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998.

² O interesse da conjuração alusiva, aqui, desta obra de Jullien reside no que supõe de formulação de um pensamento do *dizer sem dizer*, do esgotamento funcional da palavra e da necessidade de pensar recursos do sentido que não passam pela afirmação, pela presença ou pela representação. Nesse sentido, Jullien poderá ser mobilizado como operador crítico liminar, útil para pensar práticas poéticas que não renunciavam à linguagem, mas recusam a sua pretensão fundadora e garante 'de mundo'.

Nesse sentido, a contemporaneidade poética aqui convocada – assumindo o enredo diabólico do que seja ‘contemporâneo’, sem querer reduzi-lo a um inane ‘estado de coisas’ – não pode ser pensada fora de uma anarquia formal e ética. Anarquia não como tematização ideológica explícita, mas como operatividade textual: fragmentação, colagem, interrupção sintáctica, não-sentido, montagem de resíduos discursivos, apropriação e de-criação. A recusa da linearidade e da coesão não é um mero efeito estilístico, mas forma de contestação da ideia de obra como totalidade orgânica, fechada e soberana. A poesia não organiza o mundo: desorganiza-o, ou melhor, revela que toda a organização é contingente, violenta, provisória. É neste ponto que a figura do *mundus inversus* se torna central. Herdada de uma longa tradição que atravessa o grotesco medieval, a sátira clássica, a carnavalização moderna e as vanguardas históricas, a inversão do mundo não funciona aqui como simples paródia, mas como gesto crítico estruturante. O riso, o grotesco e a sátira operam como dispositivos de deslocamento ético: ao inverter hierarquias, desnaturalizam valores, expõem a arbitrariedade do poder e a fragilidade das narrativas dominantes. A poesia torna-se, assim, espaço de experimentação de outras ordens possíveis – ou, mais radicalmente, de exposição da impossibilidade de qualquer ordem definitiva.

Trata-se, de outro ângulo, de pensar o poeta contemporâneo não como ‘herói’, mas como ‘heraldo-caduceu’, tal como sugere Jean-Yves Jouannais em *Artistes sans oeuvres* (2009). O autor produz um deslocamento heurístico decisivo que permite abandonar a gramática épica da modernidade sem cair numa despolitização da prática artística. Ao contrário do ‘herói’, figura da fundação, da transgressão e do sacrifício, o heraldo define-se por uma função relacional: não age em nome próprio, mas comparece como mediador, anunciador e certificador de um ‘estado de coisas’ que o excede, sempre. A sua autoridade não deriva de uma potência soberana, mas de um sinal – precisamente, o caduceu –, que garante uma inviolabilidade situada, precária e performativa – «Inviolável, transportava o caduceu, insígnia das suas funções»³ – e que só opera em contextos públicos onde essa função é reconhecida. Esta figura permite compreender práticas artísticas contemporâneas – poéticas incluídas – que renunciam à produção de objectos duráveis ou a gestos fundadores, privilegiando antes a presença, a circulação e a activação de quadros simbólicos existentes: uma «parasitação mais do que uma ocupação do espaço»⁴, como escreve Jouannais, que desloca o valor da obra do fazer para o comparecer. A noção de uma «heráldica em primeira pessoa» afasta simultaneamente o psicologismo expressivo e o anonimato conceptual, propondo uma singularidade não interior, mas semiológica e soma-lógica, construída por signos, atitudes e recorrências que funcionam como heráldica móvel. Nesse sentido, a inviolabilidade reivindicada por um criador/de-criador não é um estatuto ontológico, mas um efeito frágil de reconhecimento, sempre reversível, que depende de instituições, de rituais e dos contextos ou situações que o acolhem.

³Jean-Yves Jouannais, *Artistas sin obra*. «I would prefer not to», trad. Carlos Ollo Razquin, prólogo de Enrique Vila-Matas, Barcelona, Acantilado, 2014, p. 67. Aludimos a esta versão em língua espanhola para chamar a atenção sobre o prestimoso prólogo de Vila-Matas.

⁴Id., *ibidem*. O capítulo de Jouannais, dedicado fundamentalmente a Marcel Duchamp, tem por título «O Silêncio é um Músculo».

Finalmente, a afirmação Jouannais de que «os heróis da modernidade foram também os seus heraldos»⁵ permite uma releitura crítica da própria modernidade artística: aquilo que se apresentou como gesto heroico e fundador pode ser entendido, retroactivamente, como função de anúncio e mediação de transformações históricas mais vastas. Um artista-heraldo, o poeta-heraldo, não salva nem funda; aponta, traduz e torna legível – e é precisamente nessa modéstia funcional, anti-épica e situada, que reside a sua potência crítica na actualidade.

Este regime de inversão atinge de forma decisiva aquela figura a que latamente se foi chamando ‘sujeito poético’. A pergunta «há ainda sujeitos líricos?» não admite, em rigor, resposta simples. O que se observa é antes um processo de descentramento e desfiguração do eu, que já não se apresenta como instância de autenticidade expressiva, mas como efeito instável da linguagem. O sujeito contemporâneo é fragmentário, errante, atravessado por vozes alheias, frequentemente reduzido a vestígio ou função textual. Daí a emergência de poéticas antilíricas que recusam o canto, a emoção codificada, a transparência expressiva – não para abolir o lirismo, mas para o reinscrever num regime paradoxal, onde a subjetividade se dá como falha, como resto, como conflito. Neste contexto, a afirmação «o poeta não é um criador» deve ser entendida com rigor conceptual. Não se trata de negar a dimensão inventiva da poesia, mas de deslocar a noção de criação do paradigma da originalidade soberana para o da intervenção crítica sobre materiais pré-existentes. Criar é desmontar, deslocar, rearticular; é operar sobre arquivos, tradições, discursos, fazendo da apropriação um gesto ético e político. A de-criação não destrói a obra: expõe a sua condição histórica, intertextual, precária. O poema deixa de ser objeto acabado para se tornar processo, dobra, campo de forças.

É neste ponto que podemos sugerir o eixo mitocrítico Narciso/Minotauro se revele decisivo para pensar a poética contemporânea. Narciso, figura da fascinação especular, encarna uma estética da identidade, da autorreferencialidade e da repetição mimética. A sua lógica é tautológica: o desejo volta-se sobre si mesmo, consome-se na superfície da imagem (icónica ou verbal, matricialmente sem solução de continuidade), sem jamais atravessar o limiar da alteridade. Esta estética, embora constitutiva de longas tradições líricas e psicológicas, revela-se esterilizante no plano da criação contemporânea: nela não há risco, nem *katabasis*, nem metamorfose. O Minotauro, pelo contrário, condensa o paradigma trágico da criação. Figura híbrida, monstruosa, recalcada no centro do labirinto, ele representa aquilo que a cultura oculta para se fundar: a alteridade radical, o informe, o excesso. O labirinto não é aqui, sublinhe-se, mero espaço narrativo, mas topo-ontologia da criação artística. Criar é descer, errar, perder-se; é confrontar-se com o indizível e tentar arrancar-lhe forma sem jamais domesticá-lo por completo. Talvez um artista, o poeta, seja sempre Teseu/Ariadne – a parelha admite um amplo arco de revisões e revisitações – e Minotauro a um tempo: aquele

⁵ Id., *ibidem*. Como não trazer à retentiva, aqui, o terrível e muito conhecido poema de César Vallejo “Los heraldos negros”? Uma heráldica do golpe, da violência, apontando o nosso *hic et nunc*... A figura do heraldo, mediador do excesso e do risco, encontra eco paradoxal neste César Vallejo, mensageiros de golpes que abrem fissuras no corpo e na alma. Enquanto Vallejo dramatiza a violência do irracional e do inevitável, o poeta-heraldo contemporâneo testemunha, traduz e circunscreve o impacto do/de um Minotauro: não o elimina, convocando, antes, a atenção ética do leitor para o que excede toda a tentativa de ordenação.

que procura o centro com um fio técnico e simbólico, e aquele que habita esse centro como núcleo de resistência à forma. Mas, por direito, a precessão é a do Minotauro.

A leitura de Georges Bataille, em «Le Labyrinthe» (1936)⁶, terá radicalizado, precisamente, esta concepção ao pensar o 'ser' como insuficiência estrutural. O labirinto batailliano não promete saída: ele expõe a precariedade de toda a totalidade, a instabilidade de toda a identidade, a violência inerente a qualquer tentativa de coerência. O riso, a queda, a aniquilação não são desvios, mas, enfim, momentos de verdade – fulgurações em que o 'ser' se revela precisamente ao colapsar. Nesta perspectiva, a morte do Minotauro não restaura a ordem: elimina a própria verdade que ele próprio encarnava, a de que no centro não há essência, mas vazio. A filiação ovidiana do mito reforça esta leitura. O labirinto de Dédalo não é apenas engenho arquitetónico: é dispositivo de clausura cultural, tentativa de conter o excesso que ameaça a ordem. A monstruosidade do Minotauro não é acidente, mas produto estrutural da transgressão e da violência fundadora. Assim como em Bataille o 'ser' só se manifesta na ruptura, também na poesia contemporânea o sentido emerge na falha, no grotesco, no excesso que resiste à normalização.

Importa, contudo, reconhecer a tensão que, jogando com os termos até aqui expostos, se insinua: a *intensionalidade* que a figura heráldica introduz no próprio paradigma trágico da criação. Se o Minotauro designa o excesso irreduzível, a alteridade que não pode ser integrada sem perda, o heraldo opera necessariamente num regime de reconhecimento, ainda que precário e situado. O caduceu, ao garantir uma inviolabilidade funcional, corre o risco de converter o confronto em circulação, o perigo em signo, o excesso em código transportável. Neste sentido, o heraldo neutraliza sempre parcialmente o Minotauro – não por o negar, mas por o tornar transitável. A mediação heráldica não elimina a monstruosidade; expõe-na ao risco da sua domesticação simbólica. O poeta-heraldo transporta o monstro consigo, mas sob a condição de que este possa comparecer no espaço público sem o fazer explodir. A questão crítica decisiva não é, portanto, saber se o heraldo substitui o Minotauro, mas quanto de Minotauro sobrevive ao gesto da mediação, quanta alteridade resiste à sua própria legibilidade. É nessa franja instável – entre a catábase e o anúncio, entre o confronto e a função – que a poesia contemporânea joga hoje a sua potência e o seu perigo.

Este número propõe, portanto, pensar a poesia contemporânea em língua portuguesa como poética do labirinto minotáurico, e não do espelho narcísico. Uma poesia que não se ancora na identidade, mas na errância; que não busca a transparência, mas a fricção; que não promete redenção, mas intensificação do conflito. A logofagia, a anarquia formal, o *mundus inversus*, a de-criação e a antilírica não serão, afinal, tendências dispersas, mas manifestações convergentes de um mesmo gesto onto-poetológico: o de confrontar a insuficiência do sentido sem a encobrir com ilusões de totalidade. Entre Portugal e Brasil, estas práticas podem,

⁶Veja-se a versão em língua inglesa incluída no volume *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, ed. Allan Stoekl, trad. por Allan Stoekl, Carl R. Lovitt e Donald M. Leslie Jr., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, pp. 171-177.

decerto, revelar afinidades profundas, mas também diferenças históricas e culturais que enriquecem o campo. O que as une não é, claro está, um estilo, mas uma ética da escrita: a recusa da autoridade, a exposição do risco, a fidelidade àquilo que na linguagem resiste ao controlo ortopédico. Se *a poesia ainda é o mundo* – como sugeria o *call for papers* – então ela é o mundo nas suas inversões, nas suas ruínas, nas suas falhas e falhanços. Não como espelho, mas como labirinto. Não como imagem, mas como confronto. Não como promessa, mas como necessidade.

Dos textos apresentados

Diante do exposto, múltiplas foram as propostas recebidas. O resultado final, um dossiê contendo oito artigos, aponta para a multiplicidade dos processos poéticos nos fazeres do presente. O artigo de Mariane Pereira Rocha, “Representações do espaço urbano em *Cinelândia*, de Leila Danziger: um estudo intermediático sobre poesia, imagem e cidade”, procura investigar a intermedialidade, nomeadamente as relações entre palavra e fotografia. A autora, dessa forma, demonstra que “(...) em Cinelândia, a fotografia desempenha um papel essencial, não apenas como registro visual, mas também como elemento crítico, que tensiona os processos de memória, a monumentalidade e o cotidiano da cidade”.

De modo semelhante, em “El Hölderlin de Verónica Jaffé: apropiación y metáfora de la traducción”, Jesús Alexander Montoya Omaña investiga a complexidade do trabalho poético e tradutório da escritora e artista plástica venezuelana referida, em que “Por meio de Hölderlin, Jaffé propõe uma forma de apropriação em que o poeta alemão é deslocado, provocando uma montagem na qual a autoria e a originalidade são questionadas através de uma série de ‘versões livres’”.

Ainda na esteira dos processos de negociação com a palavra-imagem, o artigo de Luciële Bernardi de Souza, “Que corpo é esse? o corpo-palimpsestico da *palavra preta*, de tatiana nascimento”, discute as marcas e os sulcos deixados pelo importante livro da poeta brasileira. Nele, se verifica que “essa deseducação poética nos convida a ler o ilegível, ou mesmo nos indica uma nova perspectiva de legibilidade derivada do palimpsesto” por meio do qual também irrompem projetos de invenção do cuírlombismo.

Adiante, encontraremos o texto de Kamila Teixeira e Pilar Lousa, “Encontros e travessias entre falso confessional, metapoesia e escrita de mulheres: diálogos entre Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath”, cujo permeio desenvolve uma reflexão sobre alguma tradição lírica com vistas a problematizar a escrita poética feminina, procurando avaliar “(...) de que maneira essas escritoras dialogam com a tradição lírica patriarcal, tensionando os modos de dizer o íntimo, o político e o poético”.

Já Marcela Menezes, no texto “Políticas do fio: uma leitura feminista de *Corte e costura*, de Marina Gaspar”, avalia como os poemas da

paulistana evocam questões e experiências das mulheres num amplo arco temporal. O artigo discute, dessa forma, como a poesia é capaz de “coser o discurso às noções de subalternidade, trabalho reprodutivo e desigualdades de gênero e raça”, o que significaria “transpor a discussão para além de um eu, e articular as esferas do individual e coletivo; presente e passado, vida afetiva e social, privada e política”.

Já Hugo Milhanas Machado, também interessado pelas poéticas do corte e suas acepções, apresenta em seu artigo “Jogo, rasura e homenagem em *Variações sobre a saudade*, de Patrícia Lino” uma leitura sobre os procedimentos de ampliação e de redução da citação no trabalho da poeta portuguesa. Com efeito, o artigo demonstra como uma “predisposição ancorada nos princípios de jogo e homenagem como modelos de sabotagem e variação textual” apontam para “um modo pessoal de ler e trazer de volta – voltando, volteando – aqueles textos de referência em língua portuguesa”.

O penúltimo artigo que compõe nosso dossiê pertence a Juliana dos Santos Gelmini e tem por título “Mulheres que se encontram nos jardins de Ana Martins Marques: um jardim para Wislawa”. Trata-se de um texto que procura aproximar o pensamento poético da brasileira e da polonesa, estabelecendo como referência “O imaginário comum sobre a vida vegetativa”, seus modos de apresentação e suas retomadas, apontando para “um modo de cultivo de arquivos, que se dá a ver, aqui, em torno da sobrevivência das memórias de uma linhagem de vozes de autoria feminina”.

Por fim, Érica Bispo, em “Passado e presente em *(In)confidências*, de Odete Semedo”, avalia a expressividade do último livro de poemas da escritora guineense. Atravessada pelos ecos das heranças ancestrais e literárias, a poesia de Semedo é perspectivada também pela sua paisagem, sendo “possível atestar que há na literatura de Odete Semedo uma intenção proposital de preservar as tradições por meio da fixação pela escrita”.

Diante do número expressivo de artigos recebidos, nossa avaliação selecionou aqueles que mais se aproximariam da proposta disponibilizada, o que resultou num conjunto de artigos praticamente todo dedicado à produção poética de mulheres escritoras, o que talvez seja relevante do ponto de vista cartográfico. Acolher e recolher artigos acadêmicos dedicados a um aprofundamento numa linguagem que aponta para uma recusa da autoridade logofágica pode evidenciar que as hipóteses iniciais da ementa talvez estivessem corretas.

Não obstante, parece fundamental pontuar que, apesar da confluência autoral, não é possível vislumbrar uma comunidade feminina capaz de homogeneizar discursos e processos. Ao contrário, verificou-se que, em diálogo com o que defende Luciana di Leone em *Poesia e escolhas afetivas* (2014), o traço que confere predomínio à escrita feminina não é idêntico. Constitui, sim, algo de uma comunidade, mas lembra que

Pensar, portanto, o comum é pensar além ou aquém das identificações, é pensar a existência sem atributos. A comunidade avaliada, então, a partir da catástrofe dos comunitarismos é não totalizadora, não utilitarista, não utópica e não filial. A partir daí, a comunidade passa a ser evidenciada como uma relação, onde as identidades não são anteriores ao encontro, nem adquirirão uma forma estável depois dele. (Di Leone, 2014, p. 38).

Dessa forma, se propusemos proceder a um modo cartográfico do cenário poético contemporâneo foi porque algum mapeamento parecia importante no arco das intervenções, publicações e discussões que vêm a público em nosso tempo. E o que tiramos das variadas abordagens convocadas pelos artigos selecionados aponta para o fato de que apesar das identificações autorais, o que parece interessar mais é o processo relacional da escrita com o devir da destruição ou da poesia como “Canção derruída”⁷, para lembrar aqui um título da poeta brasileira Mar Becker.

Diante das marcas mais palpáveis das crises, das linguagens da aceleração e das imposições políticas, sociais, culturais e econômicas, talvez fosse produtivo discutir em que medida a poesia encampa, ainda, a tarefa crítica que o contemporâneo exige. Tal como postulou Silvina Rodrigues Lopes no importante ensaio “A literatura como experiência”, interessa observar como e se a poesia permanece em alguma medida suspensa ou distante das facilidades do nosso tempo, evitando uma servidão voluntária que a submeteria como mais um apanágio comunicacional.

Finalmente, se “não há poesia sem ruptura” (Lopes, 2003, p. 27), concluímos que os textos apresentados desvelam os pequenos e médios gestos de inconformidade para com o mundo, apontando para as formas alternativas de comunidade, de linguagem e das práticas languageiras que, atravessadas pela intimidade e pela complexidade, reencenam outros estados, outros devires. Que os leitores façam um bom proveito dos referidos trabalhos!

⁷ *Canção derruída* é título de uma publicação de Mar Becker pela Assírio & Alvim em Portugal, em 2022. Trata-se de um conjunto de poemas revistos, reescritos e/ou reestruturados a partir dos livros *Sal* e *Mulher Submersa* já publicados no Brasil.

Referências

DI LEONE, Luciana. *Poesia e escolhas afetivas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Porto: Vendaval, 2003.